



Marcelino, cinquanta anys després



innocències d'una minyona brufada per la presència del meravellós, el sobrenatural i el sagrat que una tradició popular de profundes arrels cristianes (i encara afortunadament vigorosa), transmetia oralment: llegendes piadoses, fets portentosos, aparicions miraculoses i vides de sants. Rere quedaven també els rosaris, les hores santes, els mesos de Maria, els betlems de Na-

Les diatribes contra el film de Vajda —formulades quasi totes al nostre país (que no així a altres llocs de l'estranger)— només es poden entendre des d'hermenèutiques reduccionistes que han interpretat aquesta petita joia cinematogràfica exclusivament com un producte típic de l'Espanya franquista i sense manejar més referents que les coordenades socials, polítiques, culturals i religioses d'un temps històric ombrí de perfils molt acusats.

D'altra banda, no es pot certament negar que aquestes coordenades hi són presents i constitueixen un marc referencial indispensable quan es tracta d'analitzar la gestació d'una pel·lícula que tingué com a base argumental el relat curt —un conte d'una trentena de pàgines escrit l'any 1952— d'un autor com José María Sánchez Silva que mai no va ocultar ni el seu ideari falangista, ni la seva adhesió a la figura del general Franco, ni el seu catolicisme militant, en una tessitura particularment desgraciada de la vida espanyola en la qual tots aquests components entraven a formar part d'un integrisme nacionalcatòlic tan lamentable com sòlidament implantat a moltes consciències. I tot això, naturalment, ha suposat, per a molts, una raó més que sobrada per invalidar *Marcelino pan y vino* amb l'estigma de ser una pel·lícula representativa de l'Espanya més reaccionària de la dictadura i un esguerro apologetic del nacionalcatolicisme més fosc.¹

Però, malgrat tots aquests antecedents (i de totes les desqualificacions que se n'han derivat), *Marcelino pan y vino* és una pel·lícula que, com ja es veïé

Gabriel Genovart

1. El candor i el misteri

En els santuaris personals de la memòria cinèfila, hi tinc reservat un lloc de consideració especial per a *Marcelino pan y vino*, aquella deliciosa pel·lícula de Ladislao Vajda—tan injustament maltractada per molts de crítics i estudiosos espanyols com adorada per públics nacionals i estrangers de tota classe i condició— de la qual just ara, el present any de 2005, es compleix el cinquantè aniversari de la seva estrena.(*)

Quan vaig veure per primera vegada *Marcelino pan y vino* (que, com solia passar sovint amb les pel·lícules estrenades a Palma, va arribar tardíssim al meu poble), feia poc que jo havia complit els dotze anys i, dins els primers desficiis de la preadolescència, ja em començava a semblar llunyana —remota, quasi— l'edat més màgica de la infantesa; aquesta edat irrepetible que la psicologia sol ubicar entre els quatre i set anys, aproximadament. Rere meu havien quedat els candors, els misteris i les

dal, els somnis de la nit de Reis, la il·lusió per aquella planta prodigiosa que esclatava en confits el matí de la Pasqua Florida i el record d'un càndid al·lotet que va rebre la primera comunió amb tot el sentiment amb què era capaç de fer-ho en aquell temps un infant de set anys, primiradament instruït pel zel catequètic de les mongetes de la Caritat amb tota classe d'histories exemplars que venien a ser com a petites contarelles sacres. El conte de *Marcelino* hagués pogut ser perfectament una d'aquelles histories pies. De qualque manera, aquell *Marcelino* de la pantalla, aquell menut que va morir abans de créixer per partir cap a una infantesa eterna, venia a ser l'expressió pura d'una innocència perduda i irrecuperable. Dit això —i sentiments i vivències personals a part—, cal afegir que, en la meua opinió, *Marcelino pan y vino* és una pel·lícula meravellosa que, com molt poques en la història del cinema, ha estat objecte de les invectives més immerescudes i dels vilipendis més reiterats i gratuïts.



Hi ha també a Marcelino pan y vino quelcom de la gràcia ingènua dels miracles de Gonzalo de Berceo, de les llegendes hagiogràfiques de la religiositat popular, dels frescs de Giotto dedicats a la vida de Sant Francesc i de les fioretti del mateix sant d'Assís



amb l'èxit que en el seu moment assolí arreu del món, transcendeix tots els seus condicionaments contextuais per projectar-se, molt més enllà d'aquests, com el que vertaderament és: una petita, però universal, obra mestra del cinema. La narració curta d'un autor falangista i catòlic (un conte, per altra part, bellíssim, que es faria ràpidament famós) unida a la inspiració d'un director agnòstic o ateu donaren lloc a una d'aquestes realitzacions de la història del cinema que, amb tota la seva senzillesa i austeritat de mitjans, mereixen figurar en el annals del setè art dins l'apartat de "pel·lícules màgiques". *Marcelino pan y vino* és una d'aquestes obres que semblen desbordar tots els plantejaments inicials dels seus creadors (qualsevol fossin aquests plantejaments), per adquirir vida pròpia. I, un cop independitzades fins i tot del talent creatiu dels seus autors, semblen remuntar-se per si mateixes, en virtut de la seva màgia interna i del seu propi vol autònom, fins a regions que potser ni els mateixos creadors de la història literària i fílmica arribaren mai, en principi, a sospitar. En el cas de la pel·lícula de Vajda, aquestes regions vénen definides per la presència del misteri. D'allò que és, en si mateix, sobrenatural, inefable i numinós. Allò que Rudolf Otto² ha qualificat, justament, com "el Sant" (*Das Heilige*) i que, a *Marcelino pan y vino*, arriba a instal·lar-se, amb tota la seva profunditat misteriosa, dins la vida d'un infant de cinc anys, interpretat per un petit actor de gràcia incomparable.

En un sentit molt ample i genèric, *Marcelino pan y vino* pot ser inclosa dins

una categoria fílmica que podríem tipificar com a "històries a les quals una presència estranya i misteriosa, que resulta fascinant, irromp a la vida d'un infant per canviar-la radicalment". Salvant totes les distàncies a salvar, tindria així quelcom a veure amb films com *El espíritu de la colmena* de Victor Erice, *Shane* (*Raíces profundas*) de George Stevens o *Moonfleet* de Fritz Lang. Però amb una diferència molt important a subratllar: en el cas de *Marcelino*, aquesta presència va molt més enllà d'una figura simplement fantàstica, mítica o heroica, sorgida dels somnis, de les imaginacions i de les soledats infantils, perquè és una presència *sobrehumana*. La presència mateixa d'allò que, per la seva pròpia naturalesa, és, per definició, essencialment *hierofànic*; és a dir, una manifestació de quelcom que és *sagrat* i *diví*. A la pel·lícula de Ladislao Vajda, el candor i l'espontaneïtat d'una criatura de cinc anys i la bellesa de l'ànima infantil susciten o provoquen un *miracle*. El miracle que la imatge d'un Crist clavat a la creu (la figura d'un vell crucifix arraconat en el porxo traster del convent eremític d'uns frares franciscans) és converteixi o transformi, per a aquest nin, en el Ressuscitat: en el Vivent de la fe cristiana. I aquest miracle està contat en imatges de tal manera per l'art d'un realitzador que la història, així narrada, pot arribar a semblar, fins i tot, creïble... Creïble com molt poques vegades ho ha estat la narració d'un fet miraculós en la història del setè art.

No és tampoc estrany que *Marcelino* hagi estat considerada per alguns com una pel·lícula que s'aproxima el gènere

fantàstic i, especialment en tota la seva segona meitat, com un film de "terror sobrenatural".³ I no és estrany precisament per aquesta intensitat amb la qual, amb imatges senzillíssimes (imatges que gairebé podríem qualificar d'una senzillesa i humilitat franciscanes, com els mateixos frares de la història), és capaç de suggerir la presència d'allò que és *transcendent* i *mistèric*. I el contacte amb el Sant, amb el Sagrat, resulta sempre, com ha assenyalat Rudolf Otto, una experiència profunda i fremidora; una experiència que corprèn, fascina, estremeix i commou. En aquest cas, potser no tant al petit protagonista (que accepta aquesta manifestació miraculosa amb la naturalitat amb què únicament els infants poden acceptar l'impossible), com als frares que són testimonis del prodigi o a moltes de les persones adultes que s'han comptat entre el públic espectador d'aquesta pel·lícula.

Hi ha també a *Marcelino pan y vino* quelcom de la gràcia ingènua dels miracles de Gonzalo de Berceo, de les llegendes hagiogràfiques de la religiositat popular, dels frescs de Giotto dedicats a la vida de Sant Francesc i de les *fioretti* del mateix sant d'Assís. I és, tal vegada, aquesta mescla d'ingenuïtat i de misteri, de candor i de terror, el que l'ha convertida en una d'aquestes pel·lícules singulars i irrepetibles que només apareixen de tant en tant a la història del cinema. Una pel·lícula a la qual fins i tot els seus detractors més radicals, encara que sovint des de les seves posicions ideològiques l'hagin tractada despiatadament, no han negat quasi mai la seva bella factura cinematogràfica.



Segons la meua opinió, entre els seus majors mèrits, aquesta pel·lícula va aconseguir donar una resposta vàlida al doble repte tècnic de fer viure a la pantalla allò que té d'inefable la infantesa i la irrepresentabilitat de la figura divina



Molt lluny de tantes desqualificacions de la crítica espanyola, la francesa Anne-Marie Belio-Jolivet, autora d'una tesi doctoral llegida a la Universitat de la Sorbona sobre els infants en el cinema de l'Espanya franquista,⁴ ha tractat el film de Ladislao Vajda amb criteris possiblement molt més justs i objectius que els múltiples judicis adversos emesos al nostre país. Des del distanciament que li atorga la seva condició d'estrangera (distanciament que en tantes ocasions hom troba a faltar en els estudiosos nacionals), Belio-Jolivet ha escrit sobre *Marcelino pan y vino* paraules com les que segueixen:

"¿Què en sabran els nins del segle vint-i-un, addictes a la caixa beneïta, del mític *Marcelino pan y vino*? És probable que tan sols coneguin la història *light* d'aquest petit heroi a través dels dibuixos animats... Tant se val. Queda la paraula per deixar constància d'aquella petita obra mestra del cinema espanyol que els prejudicis ideològics mantingueren un temps en el purgatori de pel·lícules amb el santbenet de franquista. El *Marcelino pan y vino* de Vajda i Sánchez Silva fou un èxit enorme i segueix essent una de les pel·lícules espanyoles de més ressonància internacional. Amb el seu primer paper de Marcelino, Pablito Calvo, guardonat en els festivals de Cannes i de Berlín, va saltar a l'estrellat i la seva fama es propagà com un regueró de pólvora per l'escenari internacional d'Europa, Amèrica i fins i tot al Japó. (...) Fa poc temps, el traspàs sobtat de l'e-

xactor Pablo Calvo desencadenà a Espanya tota una commoció mediàtica i sentimentalista entorn a la figura del primer nin fetitxe del cinema espanyol. A un article del *cyberPaís*, A. Fernández Santos recordà que del que es tractava era sobretot 'd'un cinema intel·ligentísim de gran i refinat vol metafòric', en el qual a més d'un "quadre d'actors genials i extraordinaris" calia valorar la tècnica del director Ladislao Vajda: "tota una mostra de precisió en l'ús de l'estil funcional clàssic..." Ben segur, com deia André Malraux, sentim el que ens diuen les obres del passat i no el que en el seu temps varen dir. Les pel·lícules de Ladislao Vajda amb Pablito Calvo representaren un fèrtil camp d'investigació per a la meua tesi doctoral dedicada al treball d'interpretació i anàlisi de la imatge, a la qual *Marcelino pan y vino* fou analitzada pla a pla. Segons la meua opinió, entre els seus majors mèrits, aquesta pel·lícula va aconseguir donar una resposta vàlida al doble repte tècnic de fer viure a la pantalla allò que té d'inefable la infantesa i la irrepresentabilitat de la figura divina. Per les seves qualitats cinematogràfiques i per la subtil ambigüitat del conte plasmat en imatges mereix ocupar un lloc en la història del cinema no solament espanyol, sinó mundial. Per a mi, se situa en la mateixa ona creativa de dos films amb nin estrenats el mateix any als EEUU: *The Night of the Hunter* (*La nit del caçador*, 1955) de Charles Laughton i *Moonfleet* (*Els contrabandistes de Moonfleet*, 1955) de Fritz

Lang. A cada una d'aquestes obres, la força visual donada a l'imaginari infantil planteja l'enigma existencial i abasta l'universal".⁵

Els mils rostres de la infantesa cinematogràfica

Al llarg de la història del cinema, l'art de les imatges mòbils ens ha donat l'oportunitat de contemplar, des de tots els angles possibles, els infinits matisos de l'ànima de la infantesa. Des dels més angelicals als més perversos.

Com va assenyalar Béla Balázs, el cinema va permetre l'emergència de dos tipus nous d'actors, aliens a les tradicions teatrals, per a la representació a la pantalla: els nins i els animals.⁶ I cal afegir que tant uns com els altres gaudiren d'immediat del favor del gran públic, tot proporcionant el conseqüent rèdit comercial.

Pel que fa a pel·lícules amb actors infantils, cal destacar el fet que, en el decurs d'un segle de cinema, algunes de les figures més populars de la pantalla han estat precisament aquests intèrprets juvenils que, com diu Belio-Jolivet a propòsit de Marcelino, són "pura corporeïtat, vivència en acte, fràgil mutabilitat, espontaneïtat i expressivitat natural". La qual cosa els ha fet especialment aptes per a la vehiculació d'emocions capaces d'arribar al més endins dels espectadors. Des d'*El chico* de Charles Chaplin (1921) fins a *La vida es bella* de Mario Benigni (1997) —per posar dues fites rellevants—, el setè art ens ha mostrat els múltiples aspectes de la vida de la infantesa, pràcticament en tots els seus nivells evolutius i gairebé en tot tipus de situacions imaginables.

És cert que, com freqüentment s'ha assenyalat, la indústria cinematogràfica ha aprofitat el ganxo comercial de les "pel·lícules amb nin" per a la creació d'històries amables i edulcorades, en no poques ocasions plenes de sensibleria fàcil i d'una cursileria irritant. Però també ho és que, sovint, el cinema ha mostrat igualment, amb una notabilíssima capacitat de penetració psicològica, les faïences més dures i descarnades de la infantesa i els in comptables caires de la seva conflictivitat emocional.



Des d'El chico de Charles Chaplin (1921) fins a La vida es bella de Mario Benigni (1997) —per posar dues fites rellevants—, el setè art ens ha mostrat els múltiples aspectes de la vida de la infantesa, pràcticament en tots els seus nivells evolutius i gairebé en tot tipus de situacions imaginables

Hem vist desfilair així per la pantalla infants sumits en situacions tan traumàtiques com la guerra, la misèria, la soledat i la mort; o enfrontats a vivències colpidores de les quals se'n deriven iniciacions profundes sobre els aspectes més diversos de l'existència humana. Hem contemplat nins desvalguts, extraïats, abandonats i perseguits, víctimes amb freqüència de la maldat i de la incomprensió adultes; o criatures assetjades pels fantasmes i terrors que, entre la realitat i la ficció, habiten el món dels seus contes, dels seus somnis i de les seves mitomanies i fabulacions. Hem tingut ocasió d'apropar-nos als aspectes més torbadors i inquietants de la ment de la infantesa: la seva crueltat, la seva duresa, l'ambigüitat afectiva i la seva "polimorfa perversitat" freudiana; o aquells altres més purs, més lírics, més màgics i més commovedorament tendres i innocents. Ens hem acostat també al món de la insània juvenil amb tot el repertori d'estats patològics i anormals de diferent signe; i hem examinat el món de la infància en contacte amb tota classe de realitats i dimensions: el mític, el fantàstic, el meravellós... i, fins i tot, l'alienígena, el paranormal i el sobrenatural (en aquest darrer cas, tant en la seva vessant diabòlica com celestial).

Per qualsevol d'aquestes raons (o per diverses de les quals a la vegada), ens serà difícil d'oblidar els infants que interpretaren amb caràcter de protagonistes o, si més no, en papers destacats pel·lícules com les que, sense pretensió de ser exhaustius, relacionam a continuació (algunes de les quals no cal dir que són adaptacions d'il·lustres obres literàries): *El chico* (Charles. Chaplin, 1921), *Campeón* (King Vidor, 1931), *La isla del tesoro* (Victor Fleming, 1934; i Byron Haskin, 1950), *David Copperfield* (George Cuckor, 1935), *El pequeño lord* (John Cromwell, 1936), *Capitanes intrépidos* (Victor Fleming, 1937), *Qué verde era mi valle* (John Ford, 1941), *Alma rebelde* (Robert Stevenson, 1944), *El limpiabotas* (Vittorio de Sica, 1946), *El despertar* (Clarence Brown, 1946), *De ilusión también se vive* (George Seaton, 1947), *Ladrón de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948), *Alemania, año cero* (Roberto Rossellini, 1948), *Los ángeles perdidos* (Fred Zinnemann, 1948), *El muchacho del pelo verde* (Joseph Losey, 1948),



La barrera invisible (Elia Kazan, 1948), *Oliver Twist* (David Lean, 1948), *El idolo caído* (Carol Reed, 1948), *La ventana* (Ted Tetzlaff, 1949), *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), *El río* (Jean Renoir, 1950), *Juegos prohibidos* (René Clément, 1951), *Bellísima* (Luchino. Visconti, 1951), *Mandy* (Alexander Mackendrick, 1952), *Los 5000 dedos del doctor T* (Roy Rowland, 1953), *Raíces profundas* (George Stevens, 1953), *El pequeño fugitivo* (Ray Ashley, 1953), *La noche del cazador* (Charles Laughton, 1955), *Marcelino pan y vino* (Ladislao Vajda, 1955), *Los contrabandistas de Moonfleet* (Fritz Lang, 1955), *El niño y el unicornio* (Carol Reed, 1955), *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956), *Mala semilla* (Mervyn Le-Roy, 1956), *El globo rojo* (Albert Lamorisse, 1956), *El cebo* (Ladislao. Vajda, 1958), *El puente* (Bernard Vicki, 1959), *Los golfos* (Carlos Saura, 1959), *Los cuatrocientos golpes* (François Truffaut, 1959), *La bahía del tigre* (J. L. Thompson, 1959), *El pueblo de los malditos* (Wolf Rilla, 1960), *Suspense* (Jack Clayton, 1961), *El milagro de Ana Sullivan* (Arthur Penn, 1962), *Matar un ruseñor* (Robert Mulligan, 1962), *Ángeles sin paraíso* (John Cassavetes, 1962), *El señor de las moscas* (Peter Brook, 1963), *Del rosa al amarillo* (Manuel Summers, 1963), *El noviazgo del padre de Eddie* (Vincente Minnelli, 1963), *Huida hacia el sur* (Alexander Mackendrick, 1963), *Viento en las velas* (Alexander Mackendrick, 1965), *A las nueve cada noche* (Jack Clayton, 1967), *El niño salvaje*

(François Truffaut, 1970), *El otro* (Robert Mulligan, 1972), *El espíritu de la colmena* (Victor Erice, 1973), *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1975), *Cría cuervos...* (Carlos Saura, 1975), *La piel dura* (François Truffaut, 1976), *La profecía* (Ricard Donner, 1976), *El árbol de los zuecos* (Ermanno Olmi, 1978), *E.T.* (Steven Spielberg, 1982), *El sur* (Victor Erice, 1983), *En compañía de lobos* (Neil Jordan 1984), *Adios, muchachos* (Louis. Malle, 1987), *El pequeño Tate* (Jodie Foster, 1990), *La vida es bella* (Mario Benigni, 1997), *El sexto sentido* (M.N. Syhamalan, 1999), *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999), *El Bola* (Archerio Mañas, 2000)...

Hi ha en aquesta llista, per bé que no sigui completa, un ample mostrari d'aproximacions a tots els rostres possibles —i a altres gairebé impossibles— de la infantesa. Aproximacions que van des dels tractaments més realistes i quasi documentals (que han reflectit el món infantil en contacte amb les situacions més adverses de la vida quotidiana) a aquells altres absolutament fantàstics i irreals que han contemplat la infància com un territori màgic susceptible d'entrar en relació amb les manifestacions més estranyes: la infància concebuda com un país misteriós que, com els seus contes de fades, roman sempre molt pròxim al costat més originari, primigeni, salvatge, inconscient i, alhora, més fabulós de l'existència humana; un país, en definitiva, en el qual tota cosa és possible, des del més bell i lluminós a



Com *La nit del caçador* (producció del mateix any que Anne-Marie Belio-Jolivet no dubta a situar en la mateixa "ona creativa" de la pel·lícula de Ladislao Vajda), *Marcelino pan y vino* és un d'aquests casos de realització d'un projecte filmic portat a terme a partir d'una col·laboració estreta entre l'autor de l'original literari i els seus adaptadors cinematogràfics



les abominacions més obscures. I així, a la història del cinema, els infants han aparegut retratats amb tots els registres possibles, des dels més dolços i amables als més malèfics i repulsius. I, amb aquests nins, ens hem commogut, entendrit, inquietat i, en ocasions, fins i tot espantat.

Alguns d'aquests infants han arribat especialment al cor dels espectadors de més de mig món per entrar a formar part de la seva memòria sentimental. El Marcelino de Sánchez Silva i Ladislao Vajda, el Marcelino de la gràcia i la innocència infantils en el seu estat més pur ha estat un d'ells. I la careta eixerida de Pablito Calvo, un dels rostres més encantadors de tot aquest vastíssim imaginari infantil que ha desfilat per les pantalles al llarg d'un segle de cinema.

3. Els valors cinematogràfics de *Marcelino pan y vino*

Al marge dels prejudicis desqualificadors a què més amunt ens hem referit, val la pena de remarcar que *Marcelino pan y vino* és una l'excel·lent pel·lícula. L'excel·lent pel·lícula d'un director que potser la crítica no ha acabat de col·locar encara en el meritori lloc de reconeixement que realment mereix pel valor conjunt de la seva filmografia, a la qual, al costat de realitzacions menors, hi figuren tota una sèrie d'obres d'una qualitat inqüestionable.

L'hongarès Ladislao Vajda (Budapest, 1906; Barcelona 1965), era fill del guionista *László Vajda* i va començar al seu país d'origen com a col·laborador dels directors Michael Curtiz i Alexander Korda. Posteriorment, a Alemanya, treballà a les ordres del realitzador G. W. Pabst fins que, després de fugir del règim nazi (com tants cineastes europeus), va desenvolupar la seva activitat cinematogràfica al Regne Unit, a França, altre cop a Hongria, a Itàlia i, finalment, escapant de la guerra mundial, arribà a Espanya, on es va instal·lar a principis dels anys quaranta; una dècada a la qual, entre les seves realitzacions espanyoles, tot i que siguin majoritàriament discretes, no hi deixa de figurar qualche títol interessant. Després d'un efímer i poc afortunat retorn a la cinematografia britànica, va tornar de bell nou a Espanya per realitzar, en el decurs dels anys cinquanta, el millor i més popular de tota la seva obra. Juntament a pel·lícules tan notables com la magnífica *Carne de horca* (1953) i l'estimable *Tarde de toros* (1955), cal destacar especialment les seves pel·lícules dedicades al món de la infantesa: la trilogia amb Pablito Calvo que, començant amb *Marcelino pan y vino* (i arran del seu extraordinari èxit internacional), prossegueix amb *Mi tío Jacinto* (1956), una pel·lícula que pot figurar, sense desmereix, al costat del millor cinema neorealista italià, i amb *Un ángel pasó por Brooklyn* (1957), una entretinguda faula social per a la qual comptà amb el concurs d'un actor de

tant de prestigi com Peter Ustinov. A l'any següent (1958), i ja sense Pablito Calvo, a qui havia convertit en un dels actors infantils més famosos de cinema mundial, Ladislao Vajda insistí en el tema de la infantesa amb un film excepcional: *El cebo*, una coproducció espanyola amb Suïssa i Alemanya a la qual Vajda recreava el conte *Caperutxeta Vermella* per mostrar com, a vegades, l'univers meravellós dels somnis i les fantasies infantils es pot veure perillosament interferit per les realitats més escabroses procedents del món dels adults.

Cal ressenyar també que Ladislao Vajda unia a la seva notable preparació artística i capacitat tècnica (apreses de mestres tan importants com Curtiz, Korda i Pabst i del contacte amb diferents cinematografies europees) una cultura cosmopolita i oberta, a la qual no hi mancava, segons Belio-Jolivet, l'interès pels descobriments de la psicoanàlisi que va caracteritzar altres realitzadors centreeuropeus (Robert Siodmak i Fritz Lang, per exemple); i tot i que no compartís, des del seu tarannà agnòstic (si no ateu), les conviccions religioses de l'escriptor Sánchez Silva (catòlic fervorós i periodista de *l'Arriba*), Vajda tampoc no romania insensible del tot a les qüestions metafísiques. I quelcom —o bastant— de tot això és present a *Marcelino pan y vino*.

Com *La nit del caçador* (producció del mateix any que Anne-Marie Belio-Jolivet no dubta a situar en la mateixa "ona creativa" de la pel·lícula de Ladislao Vajda), *Marcelino pan y vino* és un d'aquests casos de realització d'un projecte filmic portat a terme a partir d'una col·laboració estreta entre l'autor de l'original literari i els seus adaptadors cinematogràfics. També en un altre aspecte admet la pel·lícula de Vajda una comparació amb la genial realització de Charles Laughton: la portentosa il·luminació i fotografia en blanc i negre amb intensos claroscurs d'Enrique Guerner en el film espanyol estan a l'altura, quant a la creació d'atmosferes màgiques, de les de Stanley Cortez en el coetani film nord-americà.

En el procés de la confecció del guió, Vajda es mostrava en principi reticent al fet que l'infant hagués de morir (tal com ocorria en el conte original) perquè temia una reacció negativa del públic; però



...fou palesa l'elecció d'un tractament metafòric de rerefons inconscient i simbòlic de l'obra original en l'escenificació fílmica dels espais, del decorat, de la llum i, sobretot, de la seva matèria prima: un infant amb les preocupacions pròpies de la seva edat

Sánchez Silva el convencé que, si no respectava aquest desenllaç, desvirtuava per complet el sentit més profund de la seva narració, que era sobretot la història d'un miracle d'amor i d'esperança que transcendia els límits de l'existència terrenal. "Sánchez Silva i Vajda —escriu Anne-Marie Belio-Jolivet— treballaren junts més d'un mes i ambdós firmaren l'esbós literari del guió que fou presentat al tribunal de censura. El document és una font valuosa per comprendre la gènesi de la pel·lícula i les seves variants, ja que durant el rodatge es canviaren moltes coses. Finalment, fou palesa l'elecció d'un tractament metafòric de rerefons inconscient i simbòlic de l'obra original en l'escenificació fílmica dels espais, del decorat, de la llum i, sobretot, de la seva matèria prima: un infant amb les preocupacions pròpies de la seva edat. La inefable gràcia infantil i l'estranya ambigüitat de la història cobren a la pantalla la densitat i l'ànima d'allò que és sagrat".⁷

"Aquesta primera pel·lícula, que llança a la glòria nacional i internacional Pablito Calvo i el seu Pigmalión —diu també Belio-Jolivet— no és en realitat, com es digué, mòrbida i masoquista, ni té res a veure tampoc amb una pel·lícula blaija per alligonar ninets bondadosos de famílies benpensants. Si que és, en canvi, una lliçó poètica sobre les vivències d'un infant que, en absència de la mare vertadera, el porten a enfrontar-se amb el problemàtic tema de l'origen, la filiació i el desig. La vida i la mort de Marcelino, la seva amistat amb el Crist ressuscitat d'un porxo traster, deixen obertes les portes a l'hermenèutica i qüestionen l'home quant la relació amb l'Altre com a figura encarnada de la divinitat."⁸

El resultat final de *Marcelino pan y vino* com a obra cinematogràfica fou així la conjunció de tota una sèrie de factors molt ben harmonitzats. Com diu Belio-Jolivet: "Nasqué un infant al cinema espanyol i el seu bateig fou apadrinat per Ladislao Vajda i les fades de l'art fílmic." Al bell conte original (adaptat amb tot encert per a la pantalla), a l'excel·lent ofici de Vajda i a la gràcia natural de Pablito Calvo, s'hi sumà una adequada partitura de Pablo Sorozábal (perfectament consonada amb el to ingenuista de la història) i, com ja s'ha dit, la qualitat plàs-



tica de la fotografia d'Enrique Guerner (especialment destacable quan il·lumina i retrata les humils estances del convent franciscà amb una sobrietat expressiva que recorda els interiors monacals de la pintura de Zurbarán; o quan crea, en el moment oportú, esplèndids efectes de llum capaços de fer convincent el caràcter portentós dels fets que se'n narren). Finalment, junt a les breus aparicions d'Isabel de Pomés i de Fernando Rey (en el paper del frare modern que narra, en un llarg *flashback*, la història llegendària de Marcelino a una nineta malalta), cal valorar com es mereix el magnífic treball de tot un elenc d'actors secundaris o característics de la cinematografia espanyola (que, en aquesta categoria d'interpretes, ha estat, i potser és encara, una de les millors del cinema mundial): Rafael Rivelles, Juan Calvo, Antonio Vico, José Nieto, José Marco Davó, Juanjo Menéndez,...

Excel·lents ingredients, tots els esmentats, per donar vida a una història que, en essència, era així de senzilla:

- Un infantó és abandonat, a les poques setmanes de néixer, a les portes del solitari convent d'una comunitat de dotze frares franciscans, a qualche lloc oblidat de la Castella antiga i profunda de principis del segle XIX. Els religiosos el bategen amb el nom de Marcelino i li cerquen una llar adoptiva entre les famílies humils i necessitades del poblet veí.

- Davant les dificultats de trobar una llar suficientment satisfactòria i acollidora (que alguns dels frares, il·lusionats

en quedar-se amb el menut en el convent, tampoc no posen massa entusiasme en cercar), el pare superior decideix que el petit Marcelino romangui indefinidament a la casa conventual.

- L'al·lotet, vivaretxo, revoltós i entremaliat, creix feliçment enmig de la comunitat religiosa, educat pels dotze franciscans i convençut que té —com ell mateix diu— "dotze pares i cap mare."

- Un dia, l'infant, quan ja té cinc anys, coneix casualment la mare jove i bella d'un altre nin de la seva mateixa edat anomenat Manuel; i ja no pot oblidar, a partir de llavors, ni aquella dona que representa la figura de la *mare* (aquest "primer objecte relacional" que a ell sempre li ha mancat) ni aquellafortunat Manuel al qual no ha arribat a veure, però que adopta com l'amic imaginari del seus jocs infantils, el company invisible de la seva soledat i el confident dels seus secrets: un "tresor amagat" dins un forat de paret seca i l'existència en el pis superior del convent d'una cambra obscura i prohibida on el frare més maternal de tots, el bon germà cuiner que l'ha bressolat i l'ha alimentat des de petit (*fray Papilla*), li ha advertit —segurament per evitar que es pugui ferir amb els punxeguts estris agrícoles amb desús, retirats a aquell porxo— que allà dalt hi ha un home dolent, una espècie d'*home del sac*, que se'n porta els nins desobedients.

- I, un bon dia, Marcelino s'atreveix a pujar, d'amagat dels frares, l'escala que porta a la sala prohibida; i allà, en-



La pel·lícula seria així un exemple molt estimable d'un gènere tan pobre, dins la història del setè art, com ha estat el del cinema religiós; pobre, sobretot, pel que fa a la qualitat, més que no, tal volta, a la quantitat



tre les penombres d'un racó fosc, enmig d'utilitatges i mobles vells plens de teranyines, descobreix la imatge d'un Crist de proporcions naturals.

- El nin fuig aterrit, pensant que és l'home malvat de les amenaces del germà cuiner; però després, compadit del rostre de dolor d'aquella imatge vivificada per la seva fantasia i pensant que té fam i set, li porta una llesca de pa i un vas de vi, sostrets en secret de la cuina del convent, i els hi ofereix al peu de la creu.

- I, aleshores, aquell Crist, lentament, molt lentament, desclava la seva mà dreta i l'allarga per rebre l'ofrena de l'infant. Després, el Crucificat davalla de la creu, dialoga amb el menut i s'asseu devora ell a una taula. I pren el pa amb les mans i el parteix.

4. Marcelino, més enllà de l'estrictament cinematogràfic

Possiblement qualsevol espectador agnòstic i desapassionat, no mediatitzat excessivament pels apriorismes de tot quant s'accepta com a "políticament correcte", pot arribar a considerar *Marcelino pan y vino* com una pel·lícula entretinguda, rodada per un director de talent; un amable conte moralitzant per a nins i persones de ment piadosa en el qual una figura màgica o sobrenatural s'apareix a un infant i, com ocorre en els contes de fades de la tradició popu-

lar, s'ofereix a atorgar-li un desig. Una historieta, en suma, intranscendent i perfectament oblidable. A tot estirar, una curiositat cinèfila dels temps del règim de Franco, el desconcertant èxit de la qual, nacional i internacional (i tant de crítica com de públic), portà com a lamentable seqüela la moda de "pel·lícules amb nin" que hauria de caracteritzar la cinematografia espanyola de tota una època.

Però, des del punt de vista d'un espectador creient, particularment si es tracta d'una persona de sentiments i conviccions cristianes, la situació és molt distinta. Un espectador d'aquestes característiques pot arribar a sentir perfectament amb la pel·lícula de Ladislao Vajda aquesta "densitat i ànima del sagrat" a què es refereix Belio-Jolivet. O aqueixa presència misteriosa del Sant i del numinós de les anàlisis fenomenològiques de Rudolf Otto; una presència que pot fer que la pel·lícula sintonitzi fins i tot amb la sensibilitat religiosa de persones no necessàriament cristianes (com de fet va ocórrer, per exemple, amb l'espectacular èxit de *Marcelino pan y vino* al Japó). Perquè, com escriu també Belio-Jolivet, "mitjançant aqueixa presència de Déu visible/invisible, aconseguida per la subtil direcció del nin actor i la tècnica de la proximitat fílmica, Ladislao Vajda fou capaç d'apropar-se i apropar-nos al misteri de l'Altre i del diví com enigma ontològic plantejat a l'home."⁹ I tot això plegat fa de *Marcelino pan y vino*, més

enllà de la seva aparent senzillesa, una pel·lícula de complex i profund calat religiós. Un bell conte eucarístic, ple de simbolismes i de ressonàncies evangèliques, que narra el miracle d'una amistat entre Crist i un infant de cinc anys.

La pel·lícula seria així un exemple molt estimable d'un gènere tan pobre, dins la història del setè art, com ha estat el del cinema religiós; pobre, sobretot, pel que fa a la qualitat, més que no, tal volta, a la quantitat. Juan Miguel Lamet, des del seu confessat relativisme amb matèria de fe, arriba a afirmar que el cine sonor ha donat únicament tres obres religioses d'autèntica consideració: *Ordet*, de Carl Theodor Dreyer (1954), que és un al·legat contra la intolerància; *Francisco, juglar de Dios*, de Roberto Rossellini (1950), que és un himne a la innocència; i *El Evangelio según san Mateo*, de Pier Paolo Pasolini (1964), que és un cant a la humanitat de Jesús de Nazareth."¹⁰

Sense entrar a discutir si Lamet es queda curt o no en l'inventari de pel·lícules mereixedores de la consideració de "cinema religiós de qualitat" i sense pretendre tampoc situar *Marcelino pan y vino* a la altura de les tres obres esmentades (respecte de les quals potser molts no passarien de considerar-la una "obreta menor", especialment si la comparació s'estableix amb la sublim *Ordet*), sí que es poden acceptar com a mínim alguns punts de contacte del film de Ladislao Vajda amb aquestes notables realitzacions de la història del setè art. En primer lloc, comparteix les tres característiques que Lamet atribueix a aquestes pel·lícules: és "senzilla, directa i commovedora". Després, com *Francisco, juglar de Dios*, *Marcelino pan y vino* és un cant a la innocència: no únicament a la innocència d'un infant de cinc anys, sinó també a la d'aquests frares que, en el seu candor seràfic (i com els del film de Rossellini o els de les mateixes fioretti franciscanes), es comporten com a "nins grans", il·lusionats amb aquella criatura que els ha vingut com a del cel. Com el film de Pasolini, *Marcelino pan y vino* té també, a moments, la clara rotunditat de l'Evangelí; d'aquest Evangelí en què Jesús proclama: "Deixau que els infants s'acostin a mi", i afirma categòricament (Mt 18: 2-3): "Vos ho dic amb tota veritat: si no us



En el cas del film danès de Dreyer, el miracle es realitza dins el marc d'aquesta espiritualitat tenebrista i turmentada d'un cristianisme nòrdic i protestant com a resposta excepcional del Déu distant i silenciós a la força d'una fe capaç d'afirmar-se per sobre de qualsevol silenci i de tota desesperança

tornau com els infants no entrareu en el Regne del Cel". I, finalment, com l'*Ordet* de Dreyer, la pel·lícula de Vajda ens porta a la densitat del misteri i ens planta davant l'estremiment d'un miracle.

Perquè si en alguna ocasió el setè art ha arribat a fer convincent i creïble l'experiència d'un miracle i ha aconseguit provocar en molts d'espectadors el calfred i la tremor de sentir-se davant la narració de quelcom sobrenatural, això ha estat a l'*Ordet* de Carl Theodor Dreyer i al *Marcelino pan y vino* de Ladislao Vajda (i també, tal vegada, a la seqüència final d'*El manantial de la doncella*, la pel·lícula d'Ingmar Bergman de 1959).

En el cas del film danès de Dreyer, el miracle (la resurrecció d'Inger) es realitza dins el marc d'aquesta espiritualitat tenebrista i turmentada d'un cristianisme nòrdic i protestant (greu, profund i tenyit d'angoixes existencialistes d'arrel kierkegaardiana), com a resposta *excepcional* del Déu distant i silenciós a la força d'una fe capaç d'afirmar-se per sobre de qualsevol silenci i de tota desesperança. En el cas de la pel·lícula espanyola de Vajda, el miracle ocorre en el marc de la fe senzilla d'aquesta religiositat popular, catòlica i mediterrània, que contempla el prodigi quasi com a la resposta *natural* d'un Déu sempre pròxim en l'amor i prompte a manifestar-se als més petits i als més humils (tal volta perquè, com diu Rudolf Otto, "dins el catolicisme el sentiment numinós batega amb una força insòlita en el culte, en els símbols dels seus sacraments i en la forma apòcrifa de la fe en el miracle i la llegenda.")¹¹ I tant en un com en altre cas és determinant el desig confiat i mediador d'uns infants que contempen meravellats, però no sorpresos, el miracle. A *Ordet*, la resurrecció d'Inger davant la seva fillona retorna, d'enllà la mort, una mare, una esposa, una filla i una germana per reunir-la de bell nou a la vida terrenal amb el seus sers estimats. A *Marcelino pan y vino*, Jesús atén i respecta l'únic desig urgent i vertader que sent un infant —el de conèixer la seva mare difunta— per reunir-lo amb ella a la vida celestial portant-se el menut a través del somni dolç d'una mort/dormició que és l'accés a l'Eternitat. I per a la història del setè art, tant pel que fa al film de Dreyer com al de Vajda, romandrà sempre la



força d'aquestes imatges amb les quals el cinema, tot narrant un fet miraculós, és converteix a si mateix en un vertader *portent* artístic.

Al film de Dreyer, la força del fet sobrenatural es concentra en la fremidora bellesa de la seqüència final (per bé que tota la pel·lícula sigui, des de la primera a la darrera de les seves imatges, un pur prodigi de goig estètic). A *Marcelino*, en canvi, la narració del fet portentós i la qualitat plàstica de les imatges que ens el mostren es reparteix (i repeteix) a diversos moments de la segona meitat i quasi sempre amb la mateixa efectivitat i el vigor expressiu i d'una tècnica fílmica altament depurada.

"El major repte cinematogràfic per a Vajda i el seu operador Enrique Guerner —escriu Belio-Jolivet— era fer creïble la presència sobrenatural i miraculosa del ressuscitat que allarga la mà per agafar el pa. Això s'aconsegueix per mitjà de tot un treball fílmic entre la matèria animada o erta (rostre/faç), picat i contrapicat (alt/petit), efectes de llum i d'ombra, composició pictòrica de l'enquadrament i acompanyament musical. El nin tan sols participa amb el gest d'alçar la seva ofrena a la mà improbable, tot prestant l'opacitat del seu rostre a la llum blanca que el transfigura a ell i al seu pa. El vertader miracle fílmic assoleix tota la seva dimensió espiritual quan el rostre i el cos infantil són utilitzats com únic ancoratge visual de l'efecte de la proximitat fílmica. En la representació dels diferents encontres en el porxo traster, alguns pri-

mers plans de Pablito Calvo, sublim expressió de càndid embadaliment, probablement siguin art del muntatge. El cert és que amb aquests plans, amb un tractament subtil del camp i el fora de camp, mitjançant la paraula i la llum de l'amic del porxo, s'aconsegueix plasmar a la pantalla l'emoció, la vibració d'un altre ser present/absent, la problemàtica corporeïtat del qual difon amor i reconeixement incondicional vers una criatura que cerca la seva identitat. A l'escena del bateig eucarístic, el diàleg i la senzilla actitud del nin en proximitat fílmica, extasiat per allò que els espectadors no podem veure, expressen esperit d'infantesa i fe en la vida. La qualitat d'aquesta presència davant la càmera ve a ser una ofrena lírica i poètica a aqueixa imatge virtual de Déu convocada a la pantalla. En el rostre infantil es verifica la veritat de la revelació privilegiada als "petits" i la paraula crística de: "*Qui m'ha vist a mi ha vist el Pare*".¹²

Fruit d'aquesta tècnica exquisida, romandran especialment per a les antologies de l'art cinematogràfic (i per a qui ho sàpiga valorar) alguns dels plans i de les seqüències magistrals de *Marcelino pan y vino*: la presència viva d'un Jesucrist del qual l'espectador no en pot veure més que els braços i les mans, sentir-ne la veu i experimentar-lo *existent* i *real* a través del rostre d'aquell menut que el contempla meravellat; aquesta mà que es desclava de la creu i s'allarga lentament cap al pa ofert per l'infant; o el pla portentós en què, en una



El vertader miracle filmic assoleix tota la seva dimensió espiritual quan el rostre i el cos infantil són utilitzats com únic ancoratge visual de l'efecte de la proximitat filmica



composició en diagonal, únicament apareix en el centre de la imatge el tros de pa llescat, sostingut a un extrem per la petita mà oferent de Marcelino (amb les ungles brutes) i, a l'altre extrem, per la mà estigmatitzada i blanca del Crucificat que rep l'ofrena; o aquell altre pla en què tan sols apareixen en imatge les mans de Crist fraccionant el pa, com ho degué fer davant els deixebles d'Emaús, que, just llavors (Lc. 24: 29-32), el reconegueren... Perquè el cos d'aquest Crist és el del Crist transfigurat i glorificat per la Resurrecció i convocat per l'ofrena del pa i del vi eucarístics. Aquest Crist del qual ha escrit Jean Guitton unes paraules que li escauen ple-

nament al Jesús filmic de *Marcelino pan y vino*: "Jesús és viu. És el mateix i és un altre. Un altre, car domina el cosmos en lloc de ser dominat per aquest com nosaltres (i com ell mateix abans de la seva mort i resurrecció). Però és Ell, el mateix Jesús: per la noble familiaritat, per la tendresa, per l'humor en l'amor, per la dignitat en la majestat, l'autoritat de les seves paraules i fets, per la simplicitat dels seus miracles (per la memòria dels seus recents sofriments en el seu cos); i, finalment i sobretot, per l'encarnació, és a dir, per la doble habilitat del seu ser a la vegada en la condició humana i en el misteri de la seva transcendència en el si del Pare."¹³

Per acabar, ens hem de referir encara a dos moments sublims de cinema en què, ja cap al final de la pel·lícula, Ladislao Vajda posa la seva mestria insuperable al servei del caràcter meravellós de la història narrada:

Tot neguitós el germà cuiner pels aliments que li desapareixen d'una manera tan estranya, ha seguit Marcelino d'amagat fins al porxo. Rere la porta estant de la sala més fonda d'aquelles estances del pis superior, el frare pot sentir el nin que dialoga amb algú desconegut: una veu greu i adulta de la qual el franciscà no en percep —el realitzador crea aquí un efecte sonor autènticament magistral— més que un eco sord, entre irreal i confús, que li arriba com una al·lucinació. Absolutament torbat, el frare intueix el prodigi i no s'atreveix a obrir la porta d'aquella cambra on sap que hi ha el vell crucifix. No pot acabar de creure's, emperò, el que ha sentit. Les cames li fan flaca i li entra un tremolor per tot el cos. Així com pot, davalla l'escala; es deixa caure mig desmaiàt en el primer seient que troba i no diu res a ningú.

El sendemà, el cuiner torna seguir Marcelino; i, aquesta vegada, fent un esforç sobrehumà, gosa de guaitar per una de les encletxes de la vella porta clivellada. Ara ja no té cap dubte que és troba davant un fet portentós. Embargat per l'emoció i plorant a llàgrima viva, el germà llec es converteix en el testimoni excepcional del darrer diàleg entre Marcelino i Jesucrist. Jesús li ha demanat a l'infant quin desig vol que es compleixi, i aquest li ha respost que no en té d'altre que veure, immediatament, la mare que mai no ha conegut. I Jesús, llavors, agafa amorosament Marcelino en braços i el dorm dolçament.

Amb la veu entretallada, el religiós crida els seus germans de comunitat. I quan els altres frares arriben al porxo i obren aquella cambra, la troben inundada per una lluminositat engegadora. Al fulgor d'aquella claredat, només poden distingir perfectament, reclinat en el braç d'un sitial, el petit cos sense vida de Marcelino al costat de la taula sobre la qual resten encara un bocí de pa i el vas de vi; i, just devora, radiant de llum, la creu sense la imatge del Crucificat. Després, així com el resplendor sobrenatural es va esvaïnt amb lentitud,



Marcelino pan y vino... Belles imatges per a bells records. Records d'uns temps de cinema en què les pel·lícules eren màgiques. Tan màgiques que eren capaces de fer creïble, fins i tot per a les persones més descregudes (i encara que no fos més que per uns instants), la possibilitat dels miracles

els frares contemplen esbalaïts com la figura del Crist torna a *materialitzar-se* a poc a poc sobre la creu nua, per romandre-hi enclavada de bell nou. El germà campaner fa sonar les campanes, i la nova del miracle i la història de Marcelino s'escampen a tot arreu de la contrada.

Marcelino pan y vino... Belles imatges per a bells records. Records d'uns temps de cinema en què les pel·lícules eren màgiques. Tan màgiques que eren capaces de fer creïble, fins i tot per a les persones més descregudes (i encara que no fos més que per uns instants), la possibilitat dels miracles. Enguany, en aquest mes de febrer, es compleix el mig segle de l'estrena d'aquesta obra que, per sobre els judicis que l'han desacreditada, mereix ser restituïda en el lloc que li correspon. I que no és altre que el que li atorgaren els públics de totes les latituds: aquest lloc de privilegi reservat a les pel·lícules senzilles i entranyables que contenen històries immortals.

S'ho mereixen Ladislao Vajda, el conte de José María Sánchez Silva i el record d'aquell adorable actor infantil que fou Pablito Calvo, un àngel que passà pel cinema espanyol de la postguerra per robar el cor de mig món i il·luminar amb el seu somriure una Espanya encara fosca. I s'ho mereixen també Enrique Guerner, Pablo Sorozábal, l'extraordinari quadre d'actors que donaren vida als diferents personatges i totes aquelles persones que contribuïren a la gestació d'aquesta petita perla de l'art cinematogràfic.

(*) *MARCELINO PAN Y VINO*. Espanya, Estudis Chamartín, 1955. **Director:** Ladislao Vajda. **Argument:** el conte de José María Sánchez Silva. **Guió:** Ladislao Vajda i José María Sánchez Silva. **Fotografia:** Enrique Guerner. **Música:** Pablo Sorozábal. **Muntatge:** Julio Peña. **Direcció artística:** Antonio Simont. **Cap de producció:** Vicente Sempere. **Duració:** 85 minuts. **Intèrprets:** Pablito Calvo (Marcelino), Rafael Rivelles (pare superior), Juan Calvo (germà cuiner: fray Papilla), Antonio Vico (germà porter: fray Puerta), Mariano Azaña (frare vell malalt: fray Malo), Fernando Rey (frare modern), José Marco Davó (Pascual, el ferrer: batle del poble), José Nieto (caporal de la guàrdia civil), Isabel de Pomés (mare de Manuel), José Prada, Rafael Calvo, Carmen

Carbonell, Juanjo Menéndez i Carlota Bilbao. (Estrenada a Madrid el 25 de febrer de 1955). ■

(1) Vg., per exemple, com a mostra d'aquests judicis negatius:

CAMPONESI, V.: "Cuentos de estrellas, valor y formalidad". *Archivos de la Filmoteca*, núm. 38, juny de 2001 (Infancia y juventud en el cine franquista). "La descripció de la part final (de *Marcelino pan y vino*) com a 'cine de terror' —afirma Valeria Camporesi— podria tenir efectivament molt a veure amb el dilema de com plantejar la supervivència dels ideals *primoriveristes*. El nou nin sortit de la fantasia d'un autor falangista ha perdut completament els seus caràcters guerrers, però no la seva determinació al sacrifici. La 'identificació mortífera al desig de la mare —al seu fantasma— que propicia la mort del protagonista' seria una metàfora d'una tensió *autodestructiva* però *estructuralment* resistent a la desaparició, entre la utopia revolucionària i el reconeixement de l'adhesió al projecte de Franco."

(2) Vg. OTTO, R. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

(3) Vg.. CAMPONESI, V., art. cit.

(4) BELIO-JOLIVET, A.M. *Marcelino pan y vino: l'enfant au cinéma dans l'Espagne franquiste* (2 toms). Université Paris IV-Sorbonne, U.F.R d'Études Ibériques, 1999.

(5) BELIO-JOLIVET, A. M. "Pablito Calvo/Marcelino. El niño y lo filmico en las películas de Ladislao Vajda". *Archivos de la Filmoteca*, núm 38, juny de 2001.

(6) Vg. GUBERN, R. "Teoría y práctica del star-system infantil". Ibidem.

(7) BELIO-JOLIVET, A. M., art. cit.

(8) Ibidem.

(9) Ibidem. (Belio-Jolivet defineix d'aquesta manera la tècnica de la *proximitat filmica*: "Per una banda, la distància física, afectiva i emocional existent entre els sers que ocupen un mateix pla cinematogràfic i, per altra banda, la distància que la càmera i els ulls que els miren estableix amb ells, o sigui, l'escala i l'enquadrament, en què, al seu torn, l'espectador de la pel·lícula els veu").

(10) LAMET, J.M. *El cine y la memoria*. Madrid: Níkel Odeón Dos, S.A., 1996, pàg. 70.

(11) OTTO, R., ob. cit., pàg. 126.

(12) BELIO-JOLIVET, A. M., art. cit.

(13) GUITTON, J. *Lo absurdo y el misterio*. Valencia: Ediceb. CB., 1991, pàg. 63.

